



PETHŐ-VERNET CSILLA

A MAGYAR ZENE, A MAGYAROK, A ROMANTIKUS HŐSI TOPOSZ ÉS A RÁKÓCZI-INDULÓ FOGADTATÁSA FRANCIAORSZÁGBAN

KIVONAT: A tanulmány középpontjában a 19. századi magyar zene francia értékelése áll, a vizsgált művészeti ág egyik sajátosságos, a magyar nemzeti jelleget kifejező aspektusának, a hősi karakternek a fényében. Bemutatja, hogy a jelenség háttérben húzódó kulturális és történelmi háttér hogyan segítette elő azt, hogy a franciák a hősiességben a magyar profil lényegi elemét ismerjék fel. Ezt követően rávilágít arra, hogy ez a látásmód miképpen befolyásolta általában véve a magyar zene, és különösképpen a Rákóczi-induló, e forradalmi aurája miatt mind Magyarországon, mind Franciaországban szimbolikus tartalommal felruházott zenemű fogadtatását. Az elemzés ezzel párhuzamosan részletesen kitér a vizsgált darab francia értelmezését meghatározó egyéb tényezőkre, amelyek több elemből tevődnek össze, és amelyek révén végsősoron egy olyan kép alakul ki a szóban forgó műről, ami a befogadó (francia) kultúrát legalább annyira jellemzi, mint az eredeti magyart. Ezek az elemek magukba foglalják a nyugati közönség „hős” virtuóz iránt érzett rajongását és azt a jellegzetesen franciás vonzódást, ami a zenében felidézett csatazajokra (mint a nagy francia forradalom örökségére) irányul. E hagyománynak és a korabeli forrásokban fellelhető, képszerű csatazene-leírásoknak köszönhetően a *Rákóczi-induló* egy látványos, hősi-militáris dimenzióval gazdagodik Franciaországban, amely még hangsúlyosabbá teszi a magyarokról alkotott hősiesség képét.

KULCSSZAVAK: verbunkos, *Rákóczi-induló*, hősi magyar jelleg, csatazene-program, forradalmi zene, szabadság-szimbólum, romantikus virtuóz művész

Az egzotikus divat és a magyar zene jelenléte

A 19. századi Franciaországban a különböző művészeti ágak egyre növekvő érdeklődéssel fordultak az egzotikus jelenségek felé. A zene sem volt ez alól kivétel. A franciák másság iránti vágya leginkább az orientalizmusban testesült meg, amint az a zeneszerzői életművek arabos-keleti ihletésű szerzeményeiből is kitűnik Félicien Davidtól Camille Saint-Saëns-ig.¹ Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy a más, talán nem is annyira távoli népek és országok arculata, kultúrája iránti romantikus francia vonzódás elhanyagolható lenne. A „más” fogalmába gyakorlatilag minden etnikai csoport beletartozott, amely nem volt francia,² így a magyar is. A magyarok pedig, közép-kelet-európai geopolitikai elhelyezkedésük révén, a kisebb európai „hazának” egy távolabbi pontján elhelyezkedve, a nyugatitól sokban elütő történelmi háttérrel és sajátos színű kultúrával kétségkívül „egzotikusnak” számítottak. E kultúra egyik legjelentősebb ága a zene volt. A reformkorban már a nemzeti zene rangjára emelkedett verbunkost,³ majd a később divatossá vált indulókat, csárdásokat és népies műdal-repertoárt Nyugat-Európában is egyre több helyen ismerték és kedvelték meg.⁴

Talán kevésbé ismert tény, de a magyar zene viszonylag hamar feltűnt a párizsi szalonok báljain és az operaszínpadon. 1821-ben mutatták be a *La Fête*

1 Bartoli 1981, 29–36.; Locke 2009, 178–180, 182–186, 192–198.; Taruskin 2010, 386–392.

2 Todorov 1989, 355, 427.

3 Szabolcsi 1951, 7–11.

4 Sárosi 2004, 12–13, 16, 18.

hongroise [*A magyar ünnep*] című *divertissement*-t, amelynek zenéjét a cseh származású Adalbert Gyrowetz komponálta, és amelyben jelentős mennyiségű verbunkos stíluselem lelhető fel. A mű magyaros tételei meglepő hűséggel idézik fel a korabeli verbunkos kiadványokból ismert zenei nyelvet, fináléja pedig idéz a *Galántai táncok* néven híressé vált táncsorozat⁵ kilencedik darabjából. Elképzelhető, hogy a műről szóló kritika⁶ ismeretlen szerzője erre a dallamra utal, amikor megemlíti, hogy egy párizsi bálon, bizonyos Schwarzenberg herceg estélyén már elhangzott egy, a balettban felcsendülő muzsika. Haraszi Emil 1819-re datálja ezt az eseményt, és megemlíti, hogy valójában több magyar táncdarabot is játszottak ezen az összejövetelen.⁷ Ugyancsak ő számol be arról, hogy Apponyi Antal nagykövet estélyein 1828-tól gyakorta játszották Bihari János dallamait.⁸ 1830 és 1840 között Párizsban egyébként is valóságos egzotikus táncórület söpört végig a szalonokon, így a bálozók szívesen adtak elő magyar kosztümben magyar táncokat is (vagy amit annak véltek, feltehetően többé-kevésbé stilizált formában).⁹

1840-től elkezdődött a magyarországi cigányzenekarok párizsi turnéinak sora is. Bár ezek az utak eleinte nem túl gyakran követték egymást,¹⁰ de az általában többhetes vagy akár több hónapos koncertsorozatok – a sajtóadatok

5 Modern kritikai közreadását ld.: Papp 1986, 180–205.

6 [Név nélkül]/Académie/Le Miroir 1821, 2.

7 Haraszi 1953, 29.

8 Haraszi 1946, 42. Apponyi báljairól ld. még: Gergely 1987, 79. Említésre méltó tény, hogy a zenét Apponyinál – mint ahogy még később más bálokon is – francia zenészek szolgáltatták (az Apponyi-féle estélyeken a Tolbecque fivérek zenekara).

9 Arkin–Smith 1997, 17, 20, 27.

10 A Veszter Sándor táncművész irányítása alatt álló együttes volt az első cigányzenekar, Bihari unokáival az élén, amelyik bizonyíthatóan három hónapig Párizsban tartózkodott 1839 december végétől 1840 március végéig. A további fontosabb vendégszereplések: 1847-ben Veszterék visszatérése és Dobozy Károly együttese, Kálóczy János és zenekara 1852-ben, Sárközy Ferenc és Patikárius Ferenc együttese 1867-ben, a Párizsi Világkiállításon, 1868-ban és 1874-ben ismét Sárközyék, 1874–75 fordulóján Darázs Miska és zenekara, Berkes Lajos, valamint Balázs Kálmán és együtteseik 1878-ban, az újabb Párizsi Világkiállításon, 1884-ben újra Darázsék, 1885-ben ifj. Patikárius Ferkó (a „nagy” Patikárius unokaöccse) zenekara, amelyik visszatér 1889-ben, a harmadik Párizsi Világkiállítás alkalmával, amelyen Fehér Poldi is részt vesz együttesével. A század utolsó két évtizedében az itt felsorolt zenészeken túl számos más magyar cigányzenekar fordul meg Franciaországban, immár nemcsak Párizsban, hanem egyre gyakrabban vidéki nagyvárosokban és fürdővárosokban is.

tanúsága szerint¹¹ – mindig mély benyomást tettek a francia közönségre, aki rendszerint elbűvölve hallgatta a zenészek szuggesztív és érzelemdús játékát. Összességében véve elmondható, hogy a század második évtizedének végétől kezdve egészen a 20. század beköszöntéig (sőt, még azon is túl) mind a zenekedvelő franciáknak, mind a szakmabelieknek egyre gyakrabban nyílt alkalma arra, hogy az egykorú közhasználatú magyar zenét, a verbunkos és csárdás gazdag repertoárját megismerje, és annak egyedi hangulatát autentikus előadásban élvezze. Ha ehhez még hozzávesszük azt a hatást, amelyet a Franciaországban is jelen lévő nagy magyar zeneművészek gyakoroltak közönségükre a magyar stílus művészi tolmácsolása révén, túlzás nélkül állíthatjuk, hogy a franciák számos alkalommal és változatos módon nyerhettek bepillantást abba a kultúrkincsbe, amely a 19. századi magyar nemzeti identitást oly pregnáns módon és szimbolikus erővel határozta meg. Liszt Ferencnek igen fontos szerepe volt ebben. Az 1840-es évek első felében Franciaországban rendszeresen turnézó művész számos alkalommal műsorra tűzte a *Magyar Dalokat* (köztük a *Rákóczi-indulót*), amelyek a későbbi *Magyar rapszódia*kat készítették elő.¹² Liszt mellett Reményi Ede is sokat tett a magyar zene franciaországi népszerűsítéséért, aki 1847 és 1878 között több ízben vendégszerepelt túlnyomórészt Párizsban.¹³ A hegedűművész gyakorta játszotta a klasszikus repertoár darabjai mellett a külföldön is kedvelt csárdásokot, népies műdalok átiratait, vagy akár a *Rákóczi-indulót*, néha még az épp jelen levő cigányzenekarokhoz társulva is.¹⁴ A Párizsban fellépő magyar zenészek sorát lehetne még folytatni (Székely Imrétől Hubay Jenőig), ehelyütt azonban legyen elég annyit leszögeznünk, hogy a játékokat méltató különféle leírások és sajtóadatok szerint nagyrésztük törekedett arra, hogy a koncerteken a magyar zene is helyet kapjon.¹⁵

11 Az 1867-es dátumig ezeknek a sajtóadatoknak jelentős részét gyűjtötte össze Szíjjártó Csaba (2002, 290–295, 335, 368–370, 470–474, 535–541.).

12 Gut 2007, 150–161.

13 Gellen 2008, 300, 309.; Heron-Allen 2001, 177.

14 Escudier 1876, 395.; Lacombe 1878, 331.

15 Bertha é.n., 2631.; Mathieu [Monter] 1857, 100.; Heugel 1878, 306.; [Név nélkül]/Concerts/Revue 1879, 38.

A magyar karakter és a hősi toposz: kulturális és történelmi háttér

A magyar zene jelenléte a párizsi koncert- és szalonéletben elsődleges zenetörténeti feltétel volt ahhoz, hogy a korabeli francia zeneírásban a magyar jellegről és azon belül a magyar zenei jellegről szóló értelmezések napvilágot lássanak, s hogy a témával kapcsolatban egy szélesebb körű párbeszéd kialakuljon. Arról sem szabad azonban megfeledkeznünk, hogy megvizsgáljuk, élt-e valamiféle általánosabb kép a köztudatban magukról a magyarokról, s ha igen, mi volt az. Érdekes módon ennek a kérdésnek a körüljárásakor is támaszkodhatunk zenetörténeti-irodalmi adalékokra.

Amint arra Haraszti (1946, 18–21.) kutatásai ráirányítják a figyelmet, egyes magyar történelmi alakok idealizált figurája igen korán megjelenik a francia zenés színpadi műfajokban. Legelőször 1801-ben, abban az emblemikus műfajban, amelynek létrejötte nem választható el a nagy francia forradalom okozta kataklizmától, és amelyet szabadító operának nevezünk. Nicolas Dalayrac (1753–1809) *Léhéman ou la Tour de Neustadt* [*Léhéman avagy A neustadti torony*] című művében az elnyomás ellen fellázadt és ezért bebörtönzött hős, akinek hitvese, Amélie mindent megtesz férje kiszabadításáért (amint azt a műfaj ismérvei megkívánják), nem más, mint II. Rákóczi Ferenc. Az opera cselekménye Rákóczi bécsújhelyi rabságának és szökésének történetét dolgozza fel. Az erdélyi fejedelem alakjának színpadi felidézése jelzi, hogy emléke nem merült teljesen feledésbe az országban, amely szimpatizált habsburgellenes politikájával (XIV. Lajos, a Habsburgok ellenfele a spanyol örökösödési háborúban fegyveres felkelését anyagilag is támogatta), és amely egy ideig (1713–1717) befogadta őt a szabadságharc leverése után, száműzetésének kezdetén.¹⁶ Franciaországi Rákóczi-kultuszról minden bizonnyal túlzás lenne beszélni, de a fejedelem – a 18. század első évtizedében betöltött történelmi szerepe miatt

16 [Név nélkül]/Rákóczi/Magyar Életrajzi 1967–1994.

– valószínűleg bizonyos értelemben fontos személyiségnek számított. Erről tanúskodik az a könyv, amely a szabadságharc idején jelent meg róla egy francia szerző, Eustache Le Noble (1707) tollából.¹⁷

1804-ben, tehát mindössze három évvel Dalayrac operájának keletkezése után egy másik történelmi figura jelenik meg René Charles Guilbert-Pixéri-court melodramájában, amelynek címe: *Tékéli ou le siège de Montgatz* [*Thököly avagy Munkács ostroma*]. Thököly Imre a Habsburgok ellen vívott függetlenségi harca révén ismert volt Franciaországban, így tehát, Rákóczihoz hasonlóan, ő is méltán képviselhette a franciák szemében a magyar hőst, aki síkra száll népe szabadságáért, akár több mint száz év elteltével is. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az a „heroikus opera” műfaji megnevezéssel ellátott *Emeric ou les Hongrois* [*Imre avagy a magyarok*] című kompozíció, amelyet ugyan Szentpétervárott mutattak be 1807-ben,¹⁸ de amelynek szövegét francia színpadi szerző, Claparède¹⁹ írta. A szintén a szabadító operák szellemében fogant librettót érdemes közelebbről megvizsgálni. A szöveg több részlete is azt látszik bizonyítani, hogy írója kifejezetten kihangsúlyozta a magyar szereplőkhöz társított hősiesség magatartási formákat. A hősi profil érdekes módon elsősorban az egyszerű emberek alakján keresztül domborodik ki, akik a paraszti világot képviselik, és akik mindent elkövetnek, hogy Thökölyt osztrák ellenségeitől megmenekítsék. Az egyszerű halász, András (az eredeti szövegben: Andrasch) a mű egyik kulcsfi-

17 Halála után pedig egy magyar prépost, Brenner Domokos publikált egy hatkötetes munkát ([Név nélkül]/[Brenner] 1739), szintén francia nyelven, La Haye-ban, amelyben az író részletesen beszámol a magyar függetlenségi mozgalmakról, és közli Rákóczi emlékiratait is.

18 Az operát Alekszej Nyikolajevics Titov (1769–1827) komponálta; a mű kéziratos partitúrája a szentpétervári Marinszkij Színház könyvtárában található (ld.: Taruskin 1992, 746.).

19 A francia színész és színdarabíró életéről igen keveset tudunk. Henry Lyonnet lexikona (1902–1908, 338.) közöl róla néhány adatot a „Claparède” címszó alatt, keresztnév említése nélkül (elképzelhető, hogy a Claparède művésznév volt, a színész igazi neve pedig feledésbe merült). Lyonnet megemlíti néhány színházat, amelynek a művész dokumentálhatóan tagja volt (többek között a *Théâtre des Amis de la patrie*-t [A haza barátainak színháza], ahol Claparède 1794-ben működött, vagy a besançon-i színházat, amelynek 1827–28-ban, valamint 1833-ban volt az igazgatója). Haraszti (1946, 21.) említ néhány adatot Claparède oroszországi korszakával kapcsolatban. Eszerint a művész 1804 körül lett a Szentpétervári Császári Színházak francia társulatának tagja. A név azonban máshonnan is ismerős lehet: az 1808-ban birodalmi grófi címet szerző Michel-Marie Claparède (1770-1842) Napóleon egyik tábornoka volt, akinek neve a Diadalív belső felén felvésvé olvasható. (A lektor)

gurája, aki a hősiesség és feltétel nélküli hazafiság eszméjét képviseli, és aki már a darab elején hangot ad odaadásának: „Hát... nem jobb hazánkat szolgálva, hercegünket védelmezve meghalni, mint haszontalanul élni a világban [...]?”²⁰ Nem sokkal később, Thökölyvel történő találkozásakor is hasonló gondolatokat fogalmaz meg:

„András: ... Ön az... igen... támaszunk, a bátor Thököly, Magyarország védelmezője...

Imre: [...] ki vagy te, aki felismertél engem [...]?

András: Az Ön egyik leghűségesebb szolgája, egy igaz magyar, aki boldog lesz, ha életének kockáztatásával bebizonyíthatja Önnek... ragaszkodását és elkötelezettségét.”²¹

András mellett Yurko,²² András jövődöbeli veje is hangot ad nemzeti büszkeségének és eltökélt hazafias érzelmeinek („Magyar vagyok. [...] Életemmel a hazámnak tartozom.”²³). A hősi magyar színpadi alakokhoz sorolható még Fritzko,²⁴ aki a lázadó, számára igaz ügy mellé álló katona alakját testesíti meg: „Magyar vagyok, Imre apjának szolgálatában álltam [...]. Azóta, rákényszerülve arra, hogy hazám ellen fordítsam a fegyvert, egyre csak a kínálkozó alkalomra vártam, hogy elhagyhassam hazám elnyomóinak zászlaját [...]”²⁵ A párbeszéd manapság kétségkívül patetikusnak tűnő stílusa kiválóan tükrözi az ábrázolni kívánt hősi magyar profilt, amelyet a cselekmény regényes fordulatai – méginkább kiemelnek. A történelmi hitelesség itt kevésbé fontos: Thököly alakjának felidézése csupán ürügy arra, hogy egy izgalmas és a hősi magyar topossal „megfűszerezett” szabadító jellegű darab születhessen. Éppen ezért az sem meglepő, hogy ugyanez a cselekmény szolgált egy hat évvel később, 1813-ban keletkezett mű, Charles Venua *La Chaumière Hongroise et les illust-*

20 Claparède 1807, 15.

21 Uo. 17.

22 A név valószínűleg a Gyurka, Gyurkó becenevek franciás elferdítése.

23 Claparède 1807, 48–49.

24 A minden kétséget kizáróan Claparède fantáziáját dicsérő név semmilyen magyar megfelelőre nem vezethető vissza.

25 Claparède 1807, 50.

res Fugitifs [A magyar kunyhó és az előkelő szökevények] című balettjének alapjául, azzal a különbséggel, hogy a megmenekítendő történelmi személy itt újra Rákóczi volt.

A fentiek ismeretében leszögezhetjük, hogy a hősi magyar mint típusfigura a bemutatott színpadi művek kiindulópontjaként már a 19. század elején szimbolikus szerepet kapott, Claparède szövegében pedig kifejezetten hangsúlyos formában jelent meg. A hősi magyar toposz a későbbiekben ismertté és általánosan elfogadottá vált a francia (és azon túlmenően az európai) közönség körében is. Így minden bizonnyal egy olvasó sem ütközött meg azon, hogy Liszt Ferenc egy, a *Revue et Gazette musicale de Paris* hasábjain 1838-ban megjelent cikkében, amelyben hazafias érzelmeit is kinyilvánította, honfitársával kapcsolatban így fogalmazott: „Ez a fajta mindig hősi és büszke volt.”²⁶ A Liszt által használt jelzők egyre inkább közhelyszerűen tapadtak a magyarokhoz, különösen az 1848–49-es események után, amelyeknek nyilvánvalóan nagy szerepük volt abban, hogy a franciák a régmúlt szabadsághőseinek emlékéét újabb, egykorú hősök és hőstettek révén frissítsék fel. A Párizsban élő magyar emigránsok bizonyára hozzájárultak a heroikus toposz aktualizálásához. Köztük a hegedűművész Reményi, akinek szintén el kellett menekülnie Magyarországról a szabadságharc bukása után, és aki 1851 tavasza és 1852 ősze között a francia fővárosban talált menedéket. Itt természetesen kapcsolatba lépett más menekültekkel, többek között gróf Teleki Sándorral is. Az emigrációs köröknek köszönhetően nyílt alkalma arra, hogy megismerhesse és több ízben meglátogathassa Victor Hugót Jersey szigetén,²⁷ aki akkoriban maga is száműzetésben élt, és aki részvétellel tekintett az elbukott európai szabadsámozgalmakra.²⁸ A korabeli, haladó szellemű francia értelmiség általában véve valószínűleg az Hugóéhoz hasonló rokonszenvvel viseltetett a magyarok sorsa iránt, s mindez bizonyára közrejátszott abban, hogy a hősi profil végérvényesen „hungarikummá” váljon.

26 Liszt 1838, 351.

27 Gellen 2008, 309.

28 Erről a rokonszenvről tanúskodik *Carte d'Europe* [Európa térképe] című költeménye (Hugo 2002, 37.), amelyben többek között említi Batthyány Lajos nevét, és utal az aradi tragédiára, a szabadságért az életüket is feláldozó magyar hősökre.

Egy hősie nép hősie zenéje

A magyarokkal gyakorta kapcsolatba hozott hősie fellépés vagy jelleg kihatással volt arra is, ahogyan a francia befogadók a zenéjükhöz viszonyultak. Nem is lehetett ez másként, hiszen a romantika évszázadában általánosan elfogadottá vált az a Johann Gottfried von Herder *Volksgeist*-elméletében gyökerező nézet, amely szerint minden nemzet sajátos és elidegeníthetetlen jellemzőkkel bír, amelyek az egyes népek vagy nemzetek (a két fogalom igencsak összemosódik a romantikus köznyelvben) kultúrtermékeiben, így a zenében is, természetes módon tükröződnek vissza.²⁹ Nem véletlen, hogy a zenéről szóló francia írásokban is rendszeresen érezhető ennek a szemléletnek a hatása. Hogy csak egy példát említsünk: a *L'Art musical* folyóirat hasábjain 1864-ben megjelent *A nép zenéje* című cikk, amely népdalszövegeket hasonlít össze gyűjtemények alapján, bevezetőjében nem kevesebbet állít, mint hogy „Ezek a gyűjtemények tartalmazzák az egyes népek egész gondolatvilágát, szellemiségét, szinte mondhatnók: a szívet; felfedik számunkra mibenlétüket; rávilágítanak jellemükre”.³⁰ A szerző a cikk végén fontosnak tartja újra leszögezni, hogy „A nemzeti dallamok [...] a nép karakterét, szellemét, lényeges vonásait fejezik ki”.³¹ Bár a magyar néplélekkel kapcsolatban, mint ahogy minden más nép jellemzésekor is, több „tipikus jellegzetesség” felmerül (amelyek közül nem egy, mint például az álmodozó, melankólikus jelleg, karakterizálhat „kizárólagos módon” más, például szláv népeket a zenéről szóló írásokban), egy toposz eléggé egyértelműen körvonalazódik, mint a magyarságot a zenéjén keresztül is alapvetően meghatározó jegy.

Az 1840-es évektől kezdve nyomon követhető a magyar zenéről szóló írásokban a szerzők azon törekvése, hogy a hangzó valóságnak, az előadásnak, sőt magának a zenei anyagnak is egyfajta heroikus kisugárzást tulajdonítsanak. A néplélek gondolatának ismeretében nem is lehet kétséges a romantika korszak-

29 Erről részletesebben ld.: Dahlhaus 1980, 33, 45–46.; Ritter 2004, 21.; Taruskin 2010, 122. Rüdiger Ritter kifejezetten hangsúlyozza, hogy a herderi gondolat Európa-szerte éreztette hatását. Természetesen Franciaország sem jelentett kivételt ez alól.

30 Ralph 1864, 289. A cikket Ralph álnéven írták alá; szerzője ismeretlen.

31 Uo. 291.

kában, hogy a hősi karakter a már hőiesként aposztrofált nemzet zenéjének is meghatározó eleme kell, hogy legyen. Joseph Mainzer, a német származású, de sokáig Franciaországban működő zeneíró a *Le National* című napilap hasábjain a következő szavakkal írja le azokat a darabokat, amelyeket a Veszter-féle zenekar adott elő 1840-ben Párizsban: „Néha [...] hőies dallamok ezek [...], amelyekből árad a nemzeti büszkeség; szent himnuszok, amelyek a csatamezőkön visszhangzottak.”³² A *Revue et Gazette musicale de Paris*-ban tíz évvel később megjelent névtelen cikk, amely Reményi játékát idézi fel a szabadságharc ideje alatt, szintén hasonló gondolatot fogalmaz meg. A zene egészen pontosan körvonalazható, a „dicső múltat” felidéző heroikus tartalommal bír:

„És amikor a csatazaj elhalkult és a katonák a sátraikban vagy a tábortűz mellett pihentek, Görgey hegedűse feltámasztotta sírjaikból Rákóczi elhalt katonáinak és mind a többi híres hős magyarnak lelkét, és felélesztette a magyar királyság régi hatalma elhalványult dicsőségének emlékét.”³³

Ez a nosztalgikus hősi kép köszön vissza még későbbi értékelésekben is. Charles de Sivry, a *L'Art musical* kritikusa Darázs Miska zenekarának előadása apropóján emeli ki a heroikus múlt visszatükröződését a zenében. Természetesen ehhez a hősi profilhoz, amelyet de Sivry a zene olyannyira fontos elemeként érzékel, egyértelműen harcias karakter társul. Az elhangzottakkal kapcsolatban a kritikus a következőket írja: „Ragyogó harci dalok ezek, amelyek [...] azoknak a hősöknek a nagy tetteit beszélik el, akiknek már a neve is feledésbe merült [...]”³⁴ Hasonlóan fogalmaz Louis Lacombe (1874, 249.) is, aki a különböző népek zenéiről szóló cikkében a magyar nemzeti dallamokban kifejezett karakterek közül elsőként emeli ki a „harcias lelkesültséget”, és azt, hogy e dallamokban „az életek árán kivívott függetlenség” tükröződik vissza.

Megjegyzendő, hogy a fenti idézetek általánosságban beszélnek a magyar zene hőies-harcias oldaláról. Ennek egyébként zenei szempontból van is létjogosultsága: bizonyos lassú verbunkos dallamok a rájuk jellemző pontozott ritmusokkal és feszes tartással (amelyekből még egyes lassú csárdások is meg-

32 J. M...er [Mainzer] 1840, 2.

33 [Név nélkül]/[Cím nélkül]/*Revue* 1850, 74.

34 Sivry 1874, 384.

őríztek valamit) könnyen ébreszthetnek hősi képzettársításokat a hallgatókban. Amint pedig arra Ujfalussy József (1960, 11–12.) felhívja a figyelmet, e verbunkosok rokonságot mutatnak azzal a hősi-forradalmi indulótípussal is, amely épp Franciaországban, a nagy francia forradalom idején született. Az a vélemény tehát, hogy a magyar dallamokban általában véve fellelhető egyfajta hősi aura, korántsem légbőlkapott; mind zenei, mind történelmi, mind pedig kultúrtörténeti tényezők alátámasztják.

A Rákóczi-induló francia fogadtatása és a „nagy csata”

Úgy tűnik azonban, hogy a közelebről meg nem határozott magyar zene hősies kisugárzásán túlmenően létezett egy darab, amely még egyértelműbben szimbolizálta a francia zenei életben tevékenykedő írók, kritikusok, de valószínűleg a nagyközönség számára is a heroikus magyar profilt. Ez a mű pedig nem más, mint a *Rákóczi-induló*. Idézzük újfent Mainzert, aki külön megemlíti a darab előadását:

„Hogy felderül az arcuk [...], hogy felragyog a szemük, amikor a *Rákóczi-indulót* kéri tőlük! [...] Abból a kifejezőerőből, amit ebben az oly eredeti zenében találunk, abból az életerőből, energiából és egészen harcias karakterből, ami fellelhető benne, megállapíthatjuk, hogy az a nemzet, amelyik ilyen emlékeket őriz [...], nem felejtette el a magyarok régi dicsőségét, és nem adta fel a reményt sem, hogy egy nap szabaddá váljon.”³⁵

Ha Mainzer még megelégszik azzal, hogy röviden utaljon a Magyarországon már a reformkorban szabadság-szimbólummá vált induló harci jellegére és energikus mivoltára, a század közepétől kezdve a darabról szóló értékelések egy olyan új elemmel gazdagodnak, amely előtérbe helyezi e harcias arcél hangzó leképeződését. A kritikusok egyre színesebb képekkel festik le azt a csatazajt,

35 J. M...er [Mainzer] 1840, 2.

amelyet belehallani vélnek a mitikus darab hangjegyeibe. A már idézett, a fiatal Reményi játékát méltató írás így számol be a művész *Rákóczi*-előadásáról: „Az ő *Rákóczi-induló*jában a fegyverek zaja hallatszik, az ütközet tompa morgása; [...] és ezen a lármán átsűrődik a magyar fájdalomkiáltása, aki hazája halálát siratja.”³⁶ Ebben a szabadságharc bukása után alig több mint félévvel megjelent cikkben természetesen a nemzeti tragédia említése is fontos szerepet kap, és a zene csatazajszerű jellegét a cikk ismeretlen írója még viszonylag szűkszavúan tárgyalja. Másfél évtizeddel később azonban az ugyancsak Reményi előadásában elhangzó *Rákóczi-induló* Théophile Gautier-t – akit természetesen írói tehetsége is szárnyalásra készíthetett – már egy miniatűr csatajelenet lefestésére ösztönözte.

„Reményi [...] újra kézbe vette hegedűjét, és elkezdett valamiféle előjáték-nyitányt játszani, amely tele volt tompa zajokkal, határozatlan susogásokkal, ködös panaszhangokkal, viharmormolással, fegyverzörgéssel, lovasok vágatásával, kardsuhogással, sarkantyúpengéssel, szekérdübörgéssel és mindazokkal a távoli morajlásokkal, amelyek egy felkelés előfutárai. Ezen a fenyegető hangzónön keresztül néhány makacsul ismétlődő hang vetíti előre az induló témáját, és próbál, úgy tűnik, az élére állni e viharos összhangnak; majd kirobban maga az induló, magával ragadó dallamával, ellenállhatatlan ritmusával, hősiesen lázadó tűzével. A motívum vágat, forgatja a kardot, sarkantyúzza lova horpaszát, rárohan az ellenségre miközben vad kiáltásokat hallat [...]. Ki tudná meghatottság nélkül hallgatni a vad függetlenség és a megzabolázatlan hazaszeretet e hátborzongató énekét [...]?”³⁷

Egy másik leírás, amely ugyancsak a Reményi előadásában elhangzott műről referál, hasonlóképpen kiemeli mind az elhangzott zene csatazajszerűségét, mind pedig az indulóból sugárzó szabadságűzenetet. Megjegyzendő, hogy a „Franz E.” álnéven publikált cikk szerzője, akinek kilétét Haraszti (1946, 90.) fedte fel, nem más, mint Cosima Liszt-Bülow, akinek a *Rákóczi-induló* bizonyára édesapja játékára révén is ismerős volt.

36 [Név nélkül]/[Cím nélkül]/Revue 1850, 74.

37 Gautier 1865, 373. Első közlése franciául zenetudományi tanulmányban: Haraszti 1946, 91–92.

„[...] ez a *Rákóczi* volt [...]. Az indulót nemrég játszotta Reményi, és az emléke itt kísért, mintha lenne valami prófétikus a szabadság e vad kiáltásaiban. Először olyan volt, mint ahogy a fegyverét előrántó és nekilendülő harcos tüzesen forgatja a kardját, mint az ember és a kard szilaj eggyé válása, majd pedig a hősök egybegyűlése, a harc öröme, a sarkantyúk összeverődése, a szabadság fémes csengése, a lándzsák csillogása, a lándzsáké, amelyeken a háború lídércei táncolnak, a *haza* szó, amely ott fénylik a homlokokon [...].”³⁸

A két szöveget megkülönbözteti az, hogy míg Cosima Liszt meglegszik azzal, hogy leírja azokat a benyomásokat, amelyeket a zene, és a darabhoz már-már közhelyszerűen kapcsolódó szimbolika keltett benne, addig Gautier legalábbis kísérletet tesz arra, hogy a „harci zene” illúziót közelebbről meghatározott zenei jegyekből is levezesse. Az ő megfogalmazásában a „motívum” az, ami „vágat”, „forgatja a kardot”, stb.; nehéz eldönteni azonban, hogy mindez mennyire csupán írói fogás avagy Gautier kreatív zenebefogadásából adódó leképezés. Pusztán zenei oldalról nézve a kérdést mindenestre nem hallgatható el, hogy az író által alkalmazott fordulat aligha nevezhető pontosnak, hiszen az induló magától értődő módon több fontosabb motívumot is tartalmaz. A szövegkörnyezetből kikövetkeztethető ugyan, hogy a kiemelt mondat valószínűleg az induló kezdőmotívumára vonatkozik; ez a jól ismert, egyszerű, a moll skála alaphangját körülíró, ismétlődő zenei formula önmagában azonban aligha hordozhatja mindazt a jelentéstartalmat, amelyet Gautier tulajdonít neki. Összevetve azokkal a kardcsapásokat és lovasvágatát utánzó képletekkel és figurációkkal, amelyeket Karin Schulin (1986, 190–192.) gyűjtött egybe az európai, csatazenéket programszerűen idéző hangszeres repertoárról szóló munkájában, megállapítható, hogy a *Rákóczi-induló* kezdése csak nagyon távoli rokonságot mutat a Schulin által idézett példákkal, amelyek pedig a szerző vizsgálta időszakban (1756 és 1815 között) a zenei csatajelenetek emblémaszerűen alkalmazott, visszatérő jegyeivé váltak. A Gautier írásában említett vágta például igen hamar megtorpan a magyar induló elején a François Devienne *A*

38 Franz E. [Liszt-Bülow] 1862, 595. Első közlése franciául zenetudományi tanulmányban: Haraszi 1946, 91.

*gemmappi csata*³⁹ című művében hallható lovassági kitörés hasonló, egy negyed és két nyolcad váltakozására épülő, s ott hosszasan ismétlődő ritmusképletéhez képest. Más darabokban pedig a vágatát inkább ismétlődő triolás, hármashangzat-felbontásos menetek jelenítik meg, amelyek végképp nem hozhatók összefüggésbe a *Rákóczi*-féle tematikával. Ennek egyedül a főrész középső szakaszában hallható harci trombita motívuma (az ismétlődő kvartugrás, amit a zenetudományi szaknyelv „kuruc-kvart” néven emleget) rokonítható az európai csatazene-örökség hasonló funkciójú motívumaival, ám erre Gautier nem tesz utalást.

Bármennyire is próbálja a francia író azt a látszatot kelteni, hogy maga a zenei anyag „csataszerű”, katonai képekben gazdag leírása háttérben minden bizonynyal más okok is állnak. Az egyik magának az indulónak az aurája; mindaz amit történeti-kulturális szerepénél fogva magával hordoz mint szabadság-jelkép, s ami – ahogy erről Mainzer fentebb idézett megjegyzése is tanúskodik – Nyugat-Európában is ismert volt. Másik fontos tényezőként említhető a mű előadása. Reményi hallatlanul szuggesztív, szenvedélyes és erőteljes érzelmi töltésű játéka, amelyre a francia kritikusok gyakorta felhívták a figyelmet vele kapcsolatban (akár klasszikus hegedűműveket, akár magyar dallamokat játszott), kétségkívül hozzájárulhatott ahhoz, hogy hallgatósága egyfajta harci erőt halljon bele robbanékony előadásába. Játékát ráadásul még, úgy tűnik, improvizatív elemekkel is gazdagította, és különböző hangszeres effektusokat is bevetett a hatás fokozása érdekében (lásd Gautier megjegyzését az indulót megelőző bevezető szakaszcáról). Nem elképzelhetetlen tehát, hogy Reményi mint igen kreatív előadó is tett azért, hogy az induló harci szimbolikája minél inkább kidomborodjék.

Érdeemes azonban ezen a ponton Maiko Kawabata (2004, 91–92.) kutatási eredményeire utalni, aki rávilágít arra, hogy az előadásmódhoz köthető harci-hősi kép felerősödése legalább olyannyira következtet a befogadók, mint az előadóművészek hozzáállásából. Megfigyelése szerint a nagy francia forradalom utáni időszakban, és különösen a 19. század harmincas és negyvenes

39 Az 1792. november 6-i jemappes-i csatáról van szó (a helységnév ortográfiája az elmúlt két-száz évben megváltozott). A szerző François Devienne (1759–1803) zeneszerző, előadóművész („a fuvola Mozartja”). Több mint 300 darabot szerzett. (*A lektor*)

éveiben, a virtuóz hegedűművészeket gyakran azonosították a beszámolókbán, kritikákban egyfajta harcos-hős típusfigurával. Ami már csak azért is lehetséges volt, mert maguk az előadók is követtek egy bizonyos játéksztílust, amely olyan mozdulatokat és zenei gesztusokat foglalt magába, amelyek ezt az értelmezést megerősítették. Gyakoriak voltak az olyan köztudatban rögzült képek, mint a zenekari zenészekből álló „hadsereget” a „kardjával”, azaz vonójával vezérlő szólista, akit akár nagy hadvezérekhez is hasonlíthattak. A virtuóz művészek, akik – gondoljunk csak Niccolò Paganinire – emberfeletti technikai nehézségeket legyőzve váltak hallgatóságuk szemében hősökké, energikus, szélsőséges gesztusokban bővelkedő, harcias játékok révén a katonai-hősi képet is integrálták művészetükbe.

Nem elképzelhetetlen, hogy Gautier, vagy akár Cosima Liszt Reményi-Rákóczi-értelmezését még ez a néhány évtizeddel korábban elterjedt felfogás is befolyásolhatta, együttesen a többi tényezővel. Az előadóművész mint hősi figura kérdése egyébként azért is érdekes, különösen a *Rákóczi-induló* vagy általában véve a magyar indulók tekintetében, mert Liszt, akinek előadásmódját Dana Gooley (2000, 62.) szerint hasonló hősie és harcias aurával ruházták fel, fontos szerepet játszott – mint fentebb említettük – a *Rákóczi-induló* franciaországi népszerűsítésében. Mi több, az a tény is ismeretes, hogy két általa komponált magyar induló is megjelent Párizsban a negyvenes évek elején. A *Marche héroïque dans le genre hongrois* – amelynek már a címe is beszédes: *Hősi induló magyar stílusban* – nem sokkal 1840-es lipcsei publikálása után látott napvilágot a francia fővárosban a Schlesinger kiadónál, majd ugyancsak itt jelent meg három évvel később a franciául *Seconde marche hongroise*, németül *Ungarischer Sturmarsch* címen ismert mű első verziója.⁴⁰ Liszt tehát mind előadóként, mind zeneszerzőként hozzájárult a magyar indulók hősi profiljának megerősítéséhez a francia köztudatban.

Hogy játékába a közönség valóban belehallott heroikus és harcias felhangokat, arról egy Antoine Sallès munkájában idézett költemény⁴¹ is tanúskodik. A

40 Sulyok–Mező 1985, vol. I/13, XII.

41 Sallès 1911, 41.

vers (egy bizonyos Duffeyte úr szerzeménye⁴²) egy lyoni koncert utáni banketten hangzott el, amelyen Liszt is jelen volt. Az alkalmi költemény minden kétséget kizáróan azt sugallja, hogy szerzője nem volt érzéketlen a művész számtalan karaktert felvonultató játékában fellelhető harcias gesztusokra és hazafias mondanivalóra sem (feltehetőleg az elhangzott darabok függvényében, amelyeket azonban Sallès sajnos nem részletez). Különösen az itt következő szakaszok érdemelnek figyelmet ebből a szempontból: „Lágyak, mint egy szerelmi ének, erőteljesek, mint a fegyvercsattogás, / Fenséges akkordjai felvillanyozzák a szívet; / [...] / Az ő dallamai egy eposzt alkotnak, / [amelyben] *Isten, szabadság, haza, szerelem* mind neki dalol [...]” A Lisztnek helyenként a fegyverek zajára is emlékeztető erős és energikus játékára történő utalás könnyen párhuzamba állítható akár Paganini (de Kawabata nyomán említhetnők Ludwig Spohrt, Alexandre Boucher-t vagy Karol Lipińskit is) „hadvezéri” vonókezelésével, akár Reményi csatazajképzeteket keltő előadásmódjával.

Túlzás lenne azonban azt állítani, hogy a *Rákóczi-induló* harci zeneként történő értelmezése mindenekelőtt a romantikus hősi művésztípusra vezethető vissza. Ez csupán egyik eleme annak az összetett kulturális háttérnek, amelyre fentebb már utaltunk. Ne feledjük, hogy az induló csatazene-aurája akkor is a beszámolók középpontjában áll, amikor azt nem egyetlen művész, hanem egy cigányzenekar adja elő. E Franciaországban is hallatlan népszerűségnek örvendő együttesekről is számos általánosan elfogadott vélemény keringett a köztudatban (szenvedélyes, ösztönös előadóművészeknek tekintették őket, akik az érzelmek igen gazdag skáláját képesek bejárni játékuk során), ám alakjukkal kapcsolatban a hősi toposz nem merült fel. És mégis, a *Rákóczi* az ő előadásaiiban is harci képzettársításokra sarkallta a zeneírókat. Az 1867-es Világkiállítás alkalmából Párizsban koncertező Patikárius Ferenc együtteséről szóló kritikában a cikk írója, Charles Yriarte a következő lelkes szavakkal számol be a műről:

„[...] ajánlom önöknek, hogy kérjék meg a zenekar vezetőjét, Patikárius Ferencet, vagy Makay Pál cimbalmost, hogy játsszák el a híres *Rákóczi-indu-*

42 Duffeyte, ? (1815-1844 után), a lyoni Grand Théâtre első tenorja, egyben alkalmi költő. (*A lektor*)

lót. Ez a zene csupa láz és lelkesültség – érthető, hogy a magyarok oly gyakran álltak csatasorba ennek a démoni himnusznak a hangjaira, amelyet golyósüvítés és a szabadság hívására felkelő nép „Éljen” kiáltása kísérhetne.”⁴³

Az idézetből újfent kitűnik, hogy az induló történelmi jelentősége és a közelmúlt politikai eseményeiben betöltött magyarországi szerepe is minden bizonnyal hozzájárult ahhoz, hogy a művet következetesen harci zajokkal körülvett szabadságénekként értelmezzék Franciaországban. Tény azonban, hogy Yriarte általánosabban fogalmaz, és kevésbé összpontosít arra, hogy maga a zene mennyiben tartalmaz harci zajokat utánzó hanghatásokat. Erre néhány évvel később Henri Moréno, a *Le Ménestrel* kritikusa tesz kísérletet, aki a darabot Darázs Miska zenekarának tolmácsolásában hallotta 1874-ben. Leírása mintha egy képzeletbeli csata hangzó freskóját próbálná visszaadni.

„Egyik legeredetibb dallamukról, a *Rákóczi-indulóról* van szó:

Először olyan ez a zene, mint egy lovassági előrenyomulás ügetésben, rendezetten, de a mi fanfárjaink derűs egyszerűségéből semmi sincs benne; a dallam élénk és vidám, szinte mintha tánczene lenne, de olyan, amelyben ki mondhatatlan büszkeség [...] lappang, és amelyet a túlradó hangok kavalkádja jellemez, valamint a hirtelen ritmusváltások, amelyek először zavarba ejtenek, de egyben felráznak és egészen hatalmukba kerítenek. [...]

Lassanként, e szédítő dallam megszámlálhatatlan cirádáján keresztül eleinte csak bizonytalan körvonalú képeket észlelünk; felvillanó fényeket, toporzékoló lovakat, hullámzó tollbokrétákat, halljuk a cintányérok csattanását, a kardok és sarkantyúk zörgését. A dús és vad dallam folytatódik; és immár tisztán kivehetően és hosszú sorokban vonul előttünk egy különös, nem mindennapi lovas alakulat teljes pompájában...

Majd megtorpan a zene; ez már nem a felvonulás, hanem maga a csata, amely kezdetét veszi.

Célba veszik az ellenséget. Áll a bál, harsog a zene; a bőgő dübörög, a klarinétból emberi kiáltások szakadnak ki, és a cimbalom gyors futamain, a fém-

43 Yriarte 1867, 179. Első közlése franciául tudományos forrásgyűjteményben: Szíjjártó 2002, 535.

húrokra csapódó kalapácsok száraz és szikár ütésein keresztül halljuk a török és kardok csattogását, a nekiiramodott lovak patáinak dörgését [...] a tánc egyre dühödtebbé válik.”⁴⁴

Egyfelől tehát megállapíthatjuk, hogy a felidézett koncerten elhangzott *Rákóczi-induló* csatazaj jellege – ahogy azt a kritikus kiemeli – a cigányzenekarra alkalmazott zenei szövet gazdagságából, azaz a kezdőtéma forgómotívumos továbbfejlesztéséből a kísérőszólamok feltehetőleg részben improvizált díszítettségéből is adódik. A gazdag, futamokkal és díszítésekkel telített játékmód, amely arra szolgál, hogy a vezető szólamot mintegy „hangszőnyeggel” vegye körül és „fület csiklandozóan” támassza alá, a cigányzenekari hangzás egyik fő jellegzetessége. Morénót ez a hangoknak a számára szokatlan áradása is megihlette, és készítette a zene harci programszerű leírására. A tumultus jellegű hangkavalkád csatazajszerű érzeteket keltett benne. A másik elem, ami szavaiból ítélve megragadta, az egyes hangszerek erőteljes, ill. a cimbalom esetében szokatlan és fémes hangzása. Ez utóbbi egészen pontosan körvonalazott hangtársításra ösztönözte (fémhúrok zörgése = kardcsattogás), s ez szintén segítségére volt abban, hogy felerősítse az induló harci pátoszat és zajos indulatosságát.

Mindez a zenei elemzőt, aki választ talált arra, pontosan milyen zenei jellegzetességeknek köszönhető a darab olyannyira „elmilitarizált” értelmezése, akár örömmel is eltölthetné – ha nem látta volna az érem másik oldalát, és azt, hogy az akár egyetlen szólista játékában elhangzott mű gyakorlatilag ugyanazon képek irodalmi-regényes leírására ösztönözte a tollukat jól forgató zeneírókat, függetlenül attól, hogy a hangzás mennyire lehetett a lehetőségekből adódóan telt és sűrű az egyik vagy a másik esetben. Arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy a cigányzenekarok egész repertoárjukat (a nyugati sikerdaraboktól és tánczenétől kezdve a vérbeli magyar csárdásokig és hallgató nótáig) ugyanabban a hangszerelésben adták elő, a beszámolók azonban sohasem említik a cimbalom fémes hangzását a sarkantyúpengéssel és kardcsörgéssel összefüggésben egy-egy csárdás vagy Strauss-keringő elhangzása kapcsán.

44 Moréno 1874, 12–13.

Nem kérdéses, hogy elsősorban az évtizedek alatt magához az indulóhoz társított eszmei (és több ízben már-már irodalmi kivitelezésű) program az, amely szinte előírja, hogy Moréno kövesse a hagyományt – amit szót és energiát nem kímélve meg is tesz –, és azon túlmenően valamiféle zenei adalékkal is szolgáljon a *Rákóczi-induló* franciaországi mítoszához. S ez a zenei magyarázat az adott esetben hihető is, míg más környezetbe helyezve, más, a hősi toposzhoz nem illő darabra vonatkoztatva már nem lenne az. De ilyesfajta, légből kapott képzettársítás nem is jutna senkinek eszébe, mert az ilyen és ehhez hasonló szimbólumrendszerek kiépülése a kulturális „vonzások” törvénye szerint zajlik.

S ha már a tradíció fogalma szóba került, érdemes arra is kitérni, hogy a 19. századi Franciaországban vajon miért fontos ennyire egy hősieznek tartott zenemű hangzó hadi freskóként, zajos katonai demonstrációként történő értelmezése. Ennek a jelenségnek elsősorban történelmi, és a történelemmel összefonódó zenetörténeti okai vannak. A nagy francia forradalom ideje alatt és a napóleoni időkben a zene igen fontos szerepet játszott. A fiatal köztársaság nagy pompával és sok zenével kívánta ünnepelni a fontosabb politikai eseményeket és katonai győzelmeket. Amint arról Michel Brenet (é.n., 75.) és Michelle Biget (1989, 78–79.) beszámol, a nagy republikánus ünnepegeknek az volt a céljuk, hogy minél nagyobb néptömegeket szólítsanak meg. Így a rendezvények kiszorultak a koncerttermekből a szabadtéri helyszínekre.⁴⁵ Ez akusztikai szempontból új kihívások elé állította a zeneszerzőket. A koncerteken játszott különféle ünnepi és gyászindulóknak, hazafias énekeknek vagy csatákat felidéző daraboknak elsősorban hangosnak kellett lenniük, pusztán gyakorlati okokból is, hogy a zene távolabb is jól hallható legyen. Ennek következtében emelkedett az előadói létszám, és az ütőhangszereket is gyakran alkalmazták, akár nagy számban is. Ez utóbbi újításnak természetesen eszmei és esztétikai okai is voltak, hiszen a tömegeket mind a szűkebb értelemben vett katonazenével, mind a köztársaság fényét emelni kívánó harcias alkalmi darabokkal lelkesíteni kellett, be kellett vonni őket a nemzeti dicsőség búvkörébe. Az alkalmazott zeneművészet „nagy léptekkel haladt a hatalmas zenei freskók felé”,⁴⁶ s ezek a freskók e tulajdonképpen nagyon vérengző

45 Bővebben lásd: Ozouf 1976.

46 Brenet é.n., 75.

korszakban, a mindennapi politikai és katonai helyzetből adódóan nagy előszeretettel idézték fel a csatazajokat mint a köztársaság győzelmének elkerülhetetlen és diadalmat sugárzó velejáróit. A koncertekről szóló beszámolókból szinte mindennaposak az ágyúdörgésről és harangzúgásról tett említések.⁴⁷ A forradalmi korszak repertoárja tárt karokkal fogadta a zenében a csatazajt, s ez kihatással volt a 19. századi katonai, ünnepi zenékre is.⁴⁸

Ennek fényében távolról sem meglepő, hogy amikor 1846-ban Hector Berlioz pesti vendégszereplésére megkomponálta a *Rákóczi-induló* nagyzenekari átíratát, erre a 19. században is tovább élő francia zenetörténeti hagyományra támaszkodott. Hiszen, amint erről a pesti útról szóló cikkében⁴⁹ említést tesz, pontosan tisztában volt azzal, milyen fontos és jelképes szerepet töltött be az induló a magyarok függetlenségi törekvéseiben és mennyire kifejezte szabadságvágyukat a forradalom előtti években. Francia értelemben véve forradalmi zeneként kezelte tehát a darabot, és feldolgozását olyan elemekkel gazdagította, amelyek akár a hangszerelés, akár egy-egy hangszeres hanghatás, akár a motívumtorlasztási technika révén egy fegyveres összecsapás tumultusát és fejvesztettségét idézik. Az erre vonatkozó szerzői szándékot mi sem bizonyítja jobban, mint magának Berlioznak a szavai, amelyek egyértelműen utalnak egy hangszerelési elemre mint csatazajeffektusra: „[...] amikor egy nagy crescendóval a téma fúgaszerűen kezelt töredékei, amelyeket a távoli ágyúdörgést utánzó nagydob tompa puffanásai szakítottak több ízben félbe, újra megjelentek, a terem leírhatatlan zajjal kezdett forrongani [...]”⁵⁰

Amikor a darabot – amelyet addigra Berlioz betétszámként, *Marche hongroise*, azaz *Magyar induló* címmel behelyezett a *Faust elkárhozása* című drámai legendájába – Párizsban 1846 decemberében bemutatták, a kritika érzékletes szavakkal jelenítette meg a zenében megfestett csatát:

„Az első visszatérés a-mollban leírhatatlanul büszke tartású; másodjára egy E-dúrba történő briliáns átmenettel kirobban az a harci vidámság, amelyet az

47 Biget 1989, 79.

48 Brenet é.n., 94, 99.

49 Berlioz 1847, 362.

50 Berlioz 1861, 65.

ellenség közeledte vált ki; ez a lelkesedés egy pillanatra megnyugodni látszik [...]. De a harsonák nemsokára egy zabolátlan hangnemváltást hoznak be [...]. Ez a fordulat káprázatos: olyan mintha egy villámgyors áthelyezéshez asszisztálnánk, amely egy hadsereg manőverezésében egy szempillantás alatt megváltoztatja a csata frontvonalát. Ezalatt pedig ágyúzaj hallatszik. Előre, katonák! Előre!”⁵¹

Fontos megjegyezni, hogy a *Rákóczi-induló* katonai bravúrzeneként, harci freskóként történő értelmezése tulajdonképpen először a Berlioz-féle változat elhangzása után jelent meg a francia sajtóban. Ez még azt a feltevést is megerősíteni látszik, hogy az induló későbbi fogadtatására (akármilyen legyen az előadóapparátus) a francia zeneszerző nagyzenekari verziója, és az amögött húzódo, mind Berlioz, mind a kritika által reflektorfénybe állított harci program is hatással volt. A lehangoló erejű és hatásos hangszerelésű, szimfonikus pompájú *Magyar induló*nak a francia koncertéletbe és zenei köztudatba történő bekerülése után a francia közönség az ismerős *Rákóczi*-dallamokat újra és újra hallgatva talán ösztönösen is visszaidézhetette magában a Berlioz által megkomponált „nagy csatát”.

Ez azonban nem kisebbíti, sőt, a francia látásmóddal gazdagítva inkább felerősíti a magyar hősi toposz jelentőségét.

Összegzés

A *Rákóczi-induló* hősi, és méginkább harci zeneként történő értelmezése Franciaországban nem választható el attól a képtől, ami kialakult a magyarokról a 19. században, és amelynek részben történelmi, részben kultúrtörténeti, részben a „másság”, a más nemzeti profilok körülírását célzó képalkotás romantikus működéséből és pszichológiájából adódó okai voltak. Természetesen a zene mint kultúrtermék nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a magyarokhoz társított hősi-harci imázs ilyen határozottan körvonalazott formában jelenjen meg a francia köztudatban. Akár a *Rákóczi-induló* vélt és valós csata-

51 E. D. [Delécluze] 1846, [1.] Első közlése franciául zenetudományi tanulmányban: Haraszti 1946, 68.

zajokra és -jelenetekre utaló zenei jegyeiről vagy kirobbanó erejű, ha úgy tesszük, „harcias” előadásairól, akár általában véve a korabeli magyar zene hősies felhangjáról legyen szó, láthattuk, hogy ez az akkori Magyarországon oly erős nemzettudat-formáló művészeti ág milyen mértékben befolyásolta a francia szemlélőket a magyarokról alkotott kép kialakításában. A zene felerősítette és megerősítette azt az évszázados magyar hősi toposzt, amely egyszersmind beágyazódott egy összetett, több tényezőből álló fogalmi, gondolati és művészet-értelmezési rendszerbe. A magyar hősi kép Franciaországban részben a magyar „alapanyag”, a zenei kultúrkinccs, részben a francia befogadók aktív részvételének köszönhetően vált azzá a rendkívül érdekes és izgalmas nemzetlenyomattá, amelyet a korabeli források segítségével megismerhettünk.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Arkin–Smith 1997.** Lisa C. Arkin – Marian Smith: National Dance in the Romantic Ballet. In: Lynn Garafola (Ed.): *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*. Wesleyan University Press, Hanover, London, 1997. 11–68, 245–252.
- Bartoli 1981.** Jean-Pierre Bartoli: La musique française et l’Orient : à propos de Félicien David. *Revue Internationale de Musique Française*, 2. (1981) 6. sz. 29–36.
- Berlioz 1847.** Hector Berlioz: Voyage musical en Autriche, en Russie et en Prusse. A M. Humbert Ferrand. Troisième lettre. Suite. Pesth. *Revue et Gazette musicale de Paris*. 14. (1847) 45. sz. (nov. 7.) 361–364.
- Berlioz 1861.** Hector Berlioz: Marche de Rakoczy. Transcrite par Hector Berlioz. *Revue et Gazette musicale de Paris*. 28. (1861) 9. sz. (márc. 3.) 65–66.
- Bertha é.n.** Alexandre de [Sándor] Bertha: Hongrie. In: Albert Lavignac – Lionel de la Laurencie (Éd.): *Encyclopédie de la musique*. Librairie Delagrave, Paris, é.n. [1921 és 1931 között]. Tome 5. 2613–2645.
- Biget 1989.** Michelle Biget: *Musique et Révolution française : la longue durée*. Annales Littéraires de l’Université de Besançon, Diffusion Les Belles Lettres, Besançon, Paris, 1989.
- Brenet é.n.** Michel Brenet: *La musique militaire*. Henri Laurens, Paris, é.n.
- Claparède 1807.** *Emeric ou les hongrois. Opéra-héroïque en un acte et en prose. Paroles de Claparède, acteur français de S.M.I. de toutes les Russies. Musique de M. T****. L’imprimerie d’Alexandre Pluchart, St.-Pétersbourg, 1807.
- Dahlhaus 1980.** Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden, 1980. (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 6.)
- E. D. [Delécluze] 1846.** E. D. [Étienne-Jean Delécluze]: Feuilleton du Journal des Débats du 10 décembre 1846. La Damnation de Faust, légende en quatre parties, musique de M. Hector Berlioz. *Journal des Débats politiques et littéraires*. 1846. dec. 10. [1–2.]
- Escudier 1876.** Gaston Escudier: Réményi au Cercle artistique. *L’Art musical*. 15. (1876) 50. sz. (dec. 12.) 395–396.

- Franz E. [Liszt-Bülow] 1862.** Franz E. [Cosima Liszt-Bülow]: *Courrier d'Allemagne*. In: Charles Dollfus – Auguste Nefftzer (Éd.): *Revue germanique et française*. (Tome 20, Quatrième livraison, 15.04.1862). Bureaux de la Revue germanique et française, Paris, 1862. 586–595.
- Gautier 1865.** Théophile Gautier: *Revue des théâtres*. *Le Moniteur universel*, 1865. apr. 3. 93. sz. 373.
- Gellen 2008.** Adam Gellen: Eduard Reményis Jugendjahre und seine Beziehungen zu Johannes Brahms. Eine biographische Skizze. *Studia musicologica*. 49. (2008) 3–4. sz. 295–319. DOI-azonosító: <https://doi.org/10.1556/smus.49.2008.3-4.5>
- Gergely 1987.** Jean Gergely: Liszt et l'école hongroise de Paris. In: Serge Gut (Éd.): *La Revue musicale, triple numéro 405-407. Actes du colloque international Franz Liszt*. Éditions Richard Masse, Paris, 1987. 75–86.
- Gooley 2000.** Dana Gooley: Warhorses: Liszt, Weber's *Konzertstück*, and the Cult of Napoléon. *19th Century Music*, 24. (2000) 1. sz. 62–88. DOI-azonosító: <https://doi.org/10.2307/746872>
- Gut 2007.** Serge Gut: Les programmes des concerts de Liszt en 1844 et 1845. In: Nicolas Dufetel – Malou Haine (Éd.): *Franz Liszt: un saltimbanque en province*. Symétrie, Lyon, 2007. 149–171.
- Haraszi 1946.** Haraszi Emil: *Berlioz et la Marche hongroise*. Éditions de la Revue Musicale, Paris, 1946. DOI-azonosító: <https://doi.org/10.2307/3686708>
- Haraszi 1953.** Haraszi Emil: Un romantique déguisé en tzigane. *Revue belge de musicologie*. 7. (1953) 1–2–3–4. sz. 26–39, 69–94. DOI-azonosító: <https://doi.org/10.2307/3686210>
- Heron-Allen 2001.** Edward Heron-Allen: Reményi [Hoffmann], Ede [Eduard]. In: Stanley Sadie (Ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Ltd., London, 2001. Vol. 21. 177–178.
- Heugel 1878.** J.-L. [Jacques-Léopold] Heugel: Concerts et soirées. *Le Ménestrel*. 44. (1878) 38. sz. (aug. 18.) 305–306.
- Hugo 2002.** Victor Hugo: *Œuvres complètes. Poésie. 2e vol.* Jacques Seebacher – Guy Rosa (Éd.) R. Laffont, Paris, 2002.

- J. M.er [Mainzer] 1840.** J. M...er [Joseph Mainzer]: Feuilleton du 5 mars. Théâtre de la Renaissance. Première représentation du *Zingaro*, opéra de genre en 2 actes, avec prologue, paroles de M. Sauvage, musique de M. Fontana. – Débuts de M. Perrot et de Mme Carlotta Grisi. – Les musiciens Zingari au Vaudeville, la musique et la danse hongroise. *Le National*. 1840. márc. 5. [1-2.]
- Kawabata 2004.** Maiko Kawabata: Virtuoso Codes of Violin Performance: Power, Military Heroism, and Gender (1789-1830). *19th Century Music*. 28. (2004), 2. sz. 89–107. DOI-azonosító: <https://doi.org/10.1525/ncm.2004.28.2.089>
- Lacombe 1874.** Louis Lacombe: Naissance et développement des chants populaires. *La Chronique musicale*, 2. (1874) 18. sz. (márc. 15.) 245–251.
- Lacome 1878.** Paul Lacome: Exposition universelle de 1878. Les musiciens tsiganes. *Le Ménestrel*, 44. (1878) 41. sz. (szept. 8.) 330–331.
- Le Noble 1707.** Eustache Le Noble: *Histoire du prince Ragotzi, ou la guerre des mécontents sous son commandement*. Chez François Lancelot, Cassovie, 1707.
- Liszt 1838.** Franz Liszt: Lettre d'un bachelier ès-musique. *Revue et Gazette musicale de Paris*. 5. (1838) 35. sz. (szept. 2.) 345–352.
- Locke 2009.** Ralph P. Locke: *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge University Press, Cambridge, 2009.
- Lyonnet 1902–1908.** Henri Lyonnet: *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier) : biographie, bibliographie, iconographie*. Jorel, Paris, 1902–1908.
- Mathieu [Monter] 1857.** Émile Mathieu [Émile Mathieu de Monter]: Concerts de MM. De Hartog et Féri Kletzer. *Revue et Gazette musicale de Paris*. 24. (1857) 13. sz. (márc. 29.) 99–100.
- Moréno 1874.** H. [Henri] Moréno: Semaine théâtrale et musicale. Les Tsiganes au Vaudeville. *Le Ménestrel*. 41. (1874) 2. sz. (dec. 13.) 12–13.
- [Név nélkül]/Académie/Le Miroir 1821.** [Név nélkül]: Académie Royale de musique. Première représentation de la Fête Hongroise. *Le Miroir des spectacles, des lettres, des mœurs et des arts*. [1.] (1821) 124. sz. (jún. 17.) 2.
- [Név nélkül]/[Brenner] 1739.** [Brenner Domokos]: *Histoire des révolutions de Hongrie où l'on donne une idée juste de son légitime gouvernement, avec les*

- Mémoires du Prince François Rakoczy sur la guerre de Hongrie depuis 1703 jusqu'à sa fin, et ceux du Comte Betlem Niklos, sur les affaires de Transilvanie.*
Jean Neaulme, La Haye, 1739.
- [Név nélkül]/[Cím nélkül]/Revue 1850.** [Név nélkül]: [Cím nélkül]. *Revue et Gazette musicale de Paris*. 17. (1850) 9. sz. (márc. 3.) 74.
- [Név nélkül]/Concerts/Revue 1879.** [Név nélkül]: Concerts et auditions musicales. *Revue et Gazette musicale de Paris*. 46. (1879) 5. sz. (febr. 2.) 37–38.
- [Név nélkül]/Rákóczi/Magyar Életrajzi 1967–1994.** [Név nélkül]: Rákóczi Ferenc, II. In: Kenyeres Ágnes (szerk.): *Magyar Életrajzi Lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1967–1994. <https://www.mek.oszk.hu/00300/00355/html>; (letöltés időpontja: 2021. szeptember 16.)
- Papp 1986.** Papp Géza: *Hungarian Dances 1784–1810*. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest, 1986. (*Musicalia Danubiana*, 7.)
- Ralph 1864.** Ralph: La musique du peuple. *L'Art musical*, 4. (1864) 37. sz. (aug. 11.) 289–291.
- Ritter 2004.** Rüdiger Ritter: Neuer Wein in alten Schläuen. Gedanken zu den Konzepten „Nationalmusik” und „nationale Musik” am Beispiel des Komponisten Stanislaw Moniuszko. *Archiv für Musikwissenschaft*, 61. (2004) 1. sz. 19–37.
- Sallès 1911.** Antoine Sallès: *Liszt à Lyon*. Fromont, Paris, 1911.
- Sárosi 2004.** Sárosi Bálint: *A cigányzenekar múltja az egykorú sajtó tükrében. 1776–1903*. Nap Kiadó, [Budapest], 2004.
- Schulin 1986.** Karin Schulin: *Musikalische Schlachtengemälde in der Zeit von 1756 bis 1815*. Hans Schneider, Tutzing, 1986.
- Sivry 1874.** Ch. [Charles] de Sivry: Les Tziganes. *L'Art musical*, 13. (1874) 48. sz. (nov. 26.) 384.
- Sulyok-Mező 1985.** Sulyok Imre – Mező Imre (szerk.) *Neue Liszt-Ausgabe / New Liszt Edition*. Vol. I/13. Sulyok Imre – Mező Imre (szerk.) Editio Musica, Budapest, 1985.
- Szabolcsi 1951.** Szabolcsi Bence: *A XIX. század magyar romantikus zenéje*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1951.
- Szíjjártó 2002.** Szíjjártó Csaba: *A cigány útra ment...* Masszi Kiadó, Budapest, 2002.

- Taruskin 1992.** Richard Taruskin: Titov, Alexey Nikolayevich. In: Stanley Sadie (Ed.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Macmillan Press Ltd., London, 1992. Vol. 4. 746–747.
- Taruskin 2010.** Richard Taruskin: *Music in the Nineteenth Century*. Oxford University Press, Oxford, New York, 2010.
- Todorov 1989.** Tzvetan Todorov: *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Éditions du Seuil, [Paris], 1989.
- Ujfalussy 1960.** Ujfalussy József: Hogyan kerülnek a magyarok Beethoven III. szimfóniájának utolsó tételébe? *Magyar Zene*, 1. (1960) 1. sz. 7–15.
- Yriarte 1867.** Charles Yriarte: Courrier de Paris. *Le Monde illustré*. 11. (1867) 545. sz. (szept. 21.) 178–179.

Hungarian Music, Hungarians, the romantic topos of heroism and the reception of the *Rákóczi March* in France

ABSTRACT: The study focuses on the French perception of 19th-century Hungarian music as a manifestation of a specific aspect of the Hungarian national character: heroism. It highlights how a broader context, both cultural and historical, has fostered the generalization of the French vision considering the Hungarian profile as profoundly heroic. Furthermore, the text demonstrates how this widespread opinion has influenced the reception of Hungarian music in general, and particularly that of the *Rákóczi March*, which was a symbolic piece not only in Hungary, but also in France because of its revolutionary aura. At the same time, the analysis aims to shed light on the mechanisms of the French interpretation of a Hungarian cultural product. In fact, several elements are intermingled in this process; they create an image that characterizes both the receiving culture (French) and the original one (Hungarian). These elements include the admiration for the heroic virtuoso in Western Europe, or a strong French penchant for the sounds of battle reproduced in music (which was the legacy of the French Revolution). Due to this tradition and to picturesque evocations of battle scenes in written sources, the *Rákóczi March* is enriched by a spectacular heroic-military dimension in France, which underlines even more the heroic image of Hungarians.

KEYWORDS: verbunkos, *Rákóczi March*, Hungarian heroic character, battle music program, revolutionary music, symbol of freedom, romantic virtuoso artist

La musique hongroise, les Hongrois, le topos romantique de l'héroïsme et la réception de la *Marche de Rákóczi* en France

RÉSUMÉ : L'essai se focalise sur la perception française de la musique hongroise au 19^e siècle en tant que phénomène artistique véhiculant un aspect spécifique du caractère national hongrois : l'héroïsme. Il met en évidence comment un contexte plus large, à la fois culturel et historique, a favorisé la vision française d'un profil magyar profondément héroïque. Par la suite, le texte démontre comment cette vision a influencé la réception de la musique hongroise en général, et plus particulièrement celle de la *Marche de Rákóczi*, morceau symbolique non seulement en Hongrie, mais aussi en France, à cause de son aura révolutionnaire. Parallèlement, l'analyse porte sur les mécanismes de l'interprétation française d'un produit culturel hongrois, dans laquelle plusieurs éléments s'entremêlent pour forger une image qui caractérise aussi bien la culture réceptrice (française) que celle émettrice (hongroise). On trouve, parmi ces éléments, l'admiration occidentale du virtuose héroïque, ou encore, un penchant français très marqué pour les bruits de bataille reproduits en musique (héritage de la Révolution). Grâce à cette tradition et aux évocations imagées des scènes de bataille dans les sources d'époque, la *Marche de Rákóczi* s'enrichit d'une dimension héroïco-militaire spectaculaire en France, qui souligne encore plus l'image du Hongrois héroïque.

MOTS-CLÉS : verbunkos, *Marche de Rákóczi*, caractère héroïque hongrois, programme de musique de bataille, musique révolutionnaire, symbole de liberté, artiste romantique virtuose.